

“LE FRÈRE AU BOIS DORMANT” OU LA SUBVERSION
DU CONTE TRADITIONNEL PAR CLAIRE LEJEUNE
CECILIA FERNÁNDEZ SANTOMÉ

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
LAXOSO, N° 2. SAN SIMÓN – VILALBA – LUGO 27815
TÉL. 697468977 – <zazifernandez@hotmail.com >

RÉSUMÉ Le conte de fées a été séculairement exclu du canon littéraire occidental. Nonobstant, le regain d'intérêt qu'il a expérimenté au XX^e siècle de la main du Féminisme et des Études Culturelles a servi à changer son statut, en devenant l'outil privilégié d'une revendication de type socioculturel: la légitimation des réalités émergentes. L'écriture de Claire Lejeune représente –consciemment ou inconsciemment– ce folklore subversif.
MOTS CLÉS Folklore. Féminisme. Subversion. Fratrie. Androgynisme.

“Le frère au bois dormant” o la subversión del cuento tradicional por Claire Lejeune

RESUMEN El cuento infantil ha sido excluido durante siglos del canon literario occidental. Sin embargo, a lo largo del siglo XX ha despertado el interés de corrientes como el Feminismo o los Estudios Culturales, convirtiéndose en el instrumento catalizador de una reivindicación sociocultural: la legitimación de las realidades emergentes. La escritura de Claire Lejeune pertenece –quizás sin pretenderlo– a esta corriente folclórica subversiva.
PALABRAS CLAVE Folclore. Feminismo. Subversión. Hermandad. Androgynismo.

“Le frère au bois dormant” or the Subversion of the Traditional Tale by Claire Lejeune

ABSTRACT Historically, fairy tales have been excluded from the western literary canon. However, throughout the 20th century, feminism and cultural studies have focused their attention on this genre by transforming it into an important instrument to vindicate a socio-cultural approach: the legitimization of emergent realities. Claire Lejeune's writing exemplifies –perhaps unconsciously– this subversive folklore.
KEYWORDS Folklore. Feminism. Subversion. Brotherhood. Androgyny.

“Le frère au bois dormant”
ou la subversion
du conte traditionnel
par Claire Lejeune

CECILIA FERNÁNDEZ SANTOMÉ

INTRODUCTION

Les biens d'ordre culturel ont historiquement été situés à califourchon entre des principes purement artistiques (autour de la qualité du travail morphostylistique et thématique des œuvres) et des critères relevant du champ économique ou politique (à la recherche d'un certain profit ou de la reconnaissance publique, par exemple). En fait, certains genres littéraires peuvent être considérés comme étant le résultat de la conjugaison d'un support formel élaboré, recherché et orné (ce qui caractérise le langage poétique selon la critique formaliste) et d'un contenu subtilement filé entre les lignes.

La légende, la chanson épique, les dictons, les fables ou les contes merveilleux sont des manifestations –à différents niveaux– d'une écriture truffée d'intérêts extra- littéraires. La glorification du héros qui réussit des épreuves fantastiques est aussi l'expression métaphorique et imagée de l'exaltation de ceux qui détiennent le pouvoir à l'époque où les textes en question ont été rédigés. De même, la fable et le conte ont servi à consolider une certaine pédagogie du pouvoir établi. Ces genres littéraires sont étroitement liés à la transmission et à la perpétuation d'une conception du monde, en incarnant les valeurs traditionnelles du peuple dont ils sont issus. Ainsi, “les normes sociales en vigueur affleurent donc très nettement dans ces récits [...]” (AA.VV. 1997: 148).

Ces histoires peuplées de fées et de princesses, de chevaliers et de magicien(ne)s qui cohabitent avec des meuniers, des charpentiers ou des fermiers, constituent des laboratoires de formes allégoriques. En devenant des petits microcosmes explicatifs, elles incarnent la vie

quotidienne d'une société (plus ou moins idéalisée). Une quotidienneté qui est altérée par la polarisation de certains rôles (le bon face au mauvais, le positif face au négatif, l'innocent face au pervers) et par l'exaltation de la correction des moeurs.

La large diffusion de ce type d'écriture populaire est associée au haut taux d'analphabétisme expérimenté dans les sociétés occidentales pendant de longs siècles. Tout comme la *Bible*, les livres sacrés d'autres confessions religieuses ont historiquement été non seulement au service de la consolidation des fondements de la foi qu'ils représentent, mais ont aussi inculqué aux fidèles des valeurs et des patrons de conduite; le conte fantastique est ainsi devenu -d'un certain point de vue- le garant de la formation éthique, religieuse et civique de la masse non instruite: "L'alphabétisation et le progrès des connaissances ont relégué les contes de fées, qui à l'origine s'adressaient aux adultes, dans le répertoire enfantin" (id.: 155).

Curieusement, cette spécialisation de la littérature du merveilleux n'a pas altéré son essence, ses principes de base. L'infantilisation du conte s'est opérée sans variation formelle ou thématique. La simplicité des argumentations et des situations représentées servait pour les adultes sans formation comme pour les enfants avides d'histoires faciles à apprendre et à intérioriser. En fait, l'âge tendre des nouveaux récepteurs a contribué à renforcer le côté le moins explicitement ludique de ce type d'écriture.

L'éducation dans les valeurs du respect, de l'amitié, de la convivialité, etc., reposait sur la lecture attentive des récits favorisés des scolaires. "Le Petit Chaperon rouge", "Les trois petits cochons" ou "Blanche- neige" en sont de bons exemples: "Si l'on définit l'initiation, d'un point de vue sociologique, comme un processus acculturatif qui prépare à la vie adulte en interdisant tout retour en arrière, le conte paraît lui être étroitement lié" (id.: 149).

1 LA NATURE FÉMININE ET SA REPRÉSENTATION DANS LES CONTES DE FÉES

De ce point de vue- là, le conte de fées est devenu le genre initiatique par excellence. Initiateur de l'enfant dans la morale de la société dont il fait partie et, ce qui est le plus important, dans le rôle civique et personnel qui lui est réservé, c'est-à-dire que le conte n'a été qu'une espèce de manuel ou de précis pour la formation d'une conduite idéale pour les hommes et les femmes. C'est pour cela que les rapports de sexe y remplissent un rôle très important, presque central. La condition de l'être humain est étroitement liée à son sexe biologique, qui détermine et qui caractérise ses fonctions sociales. Et les rôles attribués à l'homme et à la femme ont leur représentation imagée dans les récits merveilleux. La prééminence des figures masculines ou la soumission des princesses à un destin préétabli n'en sont que des manifestations évidentes: "En jouant sur les termes techniques d'un code artisanal (la couture ou la dentelle), qui relève d'un savoir- faire féminin, le conte populaire retrace une aventure où se lit le destin des femmes" (ibid.).

La spécialisation des rôles masculins et féminins dans la fiction féerique n'est que la transposition des dispositifs sociaux historiquement opératifs en Occident. La mentalité ouvertement phallocratique –proche de la misogynie– qui inspirait les cercles de pouvoir européens a trouvé dans la littérature populaire un terrain fructifère, une chaire exceptionnelle de laquelle endoctriner le peuple.

Cela est mis en valeur dans l'analyse que Vladimir Propp (1970) a proposé du conte traditionnel russe vers le début du XX^e siècle. Cette étude –révisée et critiquée par A.-J. Greimas ou Michel Foucault et qui a été de nos jours largement dépassée par d'autres travaux– présente l'atout de contribuer à systématiser les principales caractéristiques morpho-sémantiques de la narration merveilleuse.

En décortiquant les constantes qui déterminent la construction des trames et l'élaboration des caractères, Propp a obtenu une espèce de schéma de base de ce qu'est le conte russe –et, par extension, occidental. Celui-ci serait divisé en sept sphères différenciées: la sphère d'action de l'agresseur, celle du donateur (ou du méchant), celle du pourvoyeur, celle

de l'auxiliaire, celle de la princesse et de son père, celle du mandateur, celle du héros et, finalement, celle du faux héros.

Chaque actant possède un champ d'actuation, un cadre d'action. Les personnages féminins sont presque exclusivement associés au rôle de princesse (sauf quelques exceptions de femmes qui agissent comme donateur ou comme auxiliaire du héros, c'est-à-dire, comme figure protectrice qui lui fournit des outils magiques afin de garantir son succès). La sphère réservée au gros des actants féminins est la quatrième, qui correspond au domaine de la princesse et de son père. Mais à quoi cela renvoie plus exactement?: "La distinction entre les fonctions de la princesse et celles de son père ne peut pas être précise. C'est le père qui, le plus souvent, propose les tâches difficiles, cette action tire alors son origine d'une attitude hostile à l'égard du fiancé" (Propp, 1970: 97).

De la même façon que la femme a été soumise à la tutelle paternelle ou maritale, la protagoniste des contes traditionnels manifestait une attitude proche de la subordination à l'avis de l'homme, subjuguée par l'influence exercée sur elle par les figures masculines qui l'entourent. L'héroïne des récits merveilleux fait l'objet de transactions que l'on pourrait nommer "commerciales" entre les deux actants qui fonctionnent comme ses "protecteurs": le père et le fiancé. Traitée en monnaie d'échange, elle est vouée –voire condamnée depuis le jour même de sa naissance– à faire un mariage avantageux, en accomplissant par là le destin de la bonne femme (obéissante, respectueuse et consacrée chair et âme au soin du mari-héros et des enfants) et en apportant un succulent revenu à son progéniteur: "[...] Les femmes, soumises à un travail de socialisation qui tend à les diminuer [...] font l'apprentissage des vertus négatives d'abnégation, de résignation et de silence" (Bourdieu, 1998: 55).

Que ce soit dans les récits merveilleux ou dans la vie quotidienne, la figure féminine est contrainte –dans la sphère publique comme dans la privée– à des interventions brèves et marginales, en adoptant le plus souvent la forme d'un objet plus ou moins encombrant dans le développement des événements. D'habitude, le personnage féminin n'est que la cible du désir masculin, qui, comme s'il était inséré dans un projet global de type téléologique, s'achemine vers la conquête de la dame: "La

princesse [...] se montre deux fois. La seconde fois, elle apparaît comme le personnage recherché; le quêteur peut la voir d'abord, voir l'agresseur ensuite (le dragon n'est pas chez lui, dialogue avec la princesse) ou inversement" (Propp, 1970: 102).

Blanche-Neige, Cendrillon, le Petit Chaperon rouge ou la Belle au bois dormant sont des représentations fictionnelles et métaphoriques de cette conception archaïque de la nature biologique et sociale de la femme (et qui incarnait l'image idéalisée de la Pénélope homérienne, exemple d'épouse et de mère parfaite). Ces archétypes ont largement subsisté dans les manifestations artistiques et dans la morale des sociétés occidentales jusqu'au XX^e siècle. Grâce à l'avènement de différents courants politiques, philosophiques et intellectuels, on a assisté à la mise en cause des fondements de systèmes totalitaires (que ceux-ci aient été institués au nom de principes raciaux, sexuels ou de tout autre argument exclusif).

2 LE FÉMINISME ET LA LITTÉRATURE FOLKLORIQUE

Le surgissement d'une conscience féminine (ou féministe) d'action publique s'est accompagné du rejet explicite de toute forme de violence (symbolique ou physique) contre la femme en tant qu'être minorisé et dominé –ainsi que contre les éléments sociaux qui échappent à la monocordie du patriarcat: les homosexuels, les personnes d'autres races ou d'autres confessions religieuses, etc.–. Le dépassement du *statu quo* dans lequel les sociétés occidentales étaient plongées depuis la nuit des temps passait à l'époque de l'effervescence féministe (vers les années '60 et '70) à la démolition de tout ce qui avait contribué à bâtir et à conserver en bon état cette "maison du père" qu'étaient les cercles de pouvoir.

L'entrée de la femme en politique, son accès définitif au marché du travail, la conquête d'importantes mesures sociales favorisant la natalité ou l'avortement, par exemple, ne sont que la partie visible de l'iceberg qui a eu des échos sur le plan littéraire.

La virulence de l'intervention féministe dans l'écriture s'est manifestée dans les textes d'auteurs militantes telles que Luce Irigaray,

Hélène Cixous, Annie Leclerc, Monique Wittig ou Madeleine Gagnon. Il s'agissait pour elles de neutraliser la violence verbale, la cruauté de la domination masculine par l'exercice de la parole. Toute question, tout sujet devient alors susceptible d'être narrativisé, littérialisé ou littéralisable. Il n'y a plus de matières taboues qu'il convient d'éviter en fonction d'une certaine bienséance. Le sexe de la femme, son corps, ses envies et ses passions sont devenus des thèmes d'étude centraux, au même titre que d'autres sujets traditionnellement associés à la condition féminine comme le travail de la ménagère ou la vie familiale.

L'intervention sur des plans aussi divers que la psychologie, l'art et la culture ou la politique a généré un grand volume de matériaux critiques teintés pour la plupart d'une certaine subversion naissant de la ferme volonté de rupture avec l'ordre établi et hérité.

Les genres d'écriture traditionnellement associés à la production littéraire masculine ont fait l'objet de nombreuses révisions. La parodie des formes canoniques (au moyen de l'appropriation des formes dites élevées ou raffinées et leur conversion au traitement d'aspects de la vie quotidienne, de sujets communs, voire scatologiques) s'est accompagnée d'une tendance à l'analyse des grands chefs-d'oeuvre.

L'exégèse des textes qui ont constitué le canon occidental traditionnel a été largement pratiquée par les écrivaines contemporaines, qui se sont efforcées de relire l'idéologie réactionnaire qui y était présente.

La pratique de l'essai (genre profondément remanié au cours des siècles et déjà sensiblement éloigné du patron dessiné par Michel de Montaigne dans ses *Essais*) a été l'un des genres les plus utilisés pour abriter les réflexions des intellectuelles féministes. Avides de liberté expressive, elles se sont souvent élancées dans la production de textes qui répondaient à peu de contrainte formelle ou thématique. En fait, Hélène Cixous a cultivé une modalité particulière d'essai, à mi-chemin entre la philosophie et la pure poésie, dans des oeuvres telles que *Le rire de la Méduse* (1975). De même, on peut percevoir une certaine volonté de déconstruction du texte essayistique dans les travaux de Claire Lejeune (*Âge poétique, âge politique* (1987), *Le livre de la soeur* (1992), etc.). Ce ne sont que deux cas exemplaires de l'adaptation libre réalisée par les écrivaines contemporaines de l'un des genres les plus intimement liés au travail

littéraire et scientifique masculin.

Nonobstant, cette opération globale de rupture avec le système de pensée et d'expression phallogratique s'est aussi façonnée à l'aide d'autres modèles d'écriture *a priori* moins liés à la réflexion combative, mais qui ont été subtilement adaptés à cette même fin. La réinterprétation d'œuvres de la tradition antique occidentale sous une perspective féministe en est un bon exemple. Le conte féerique et les narrations mythiques et légendaires -piliers de la formation et de l'instruction populaire- n'ont pas échappé à ces remaniements stratégiques. La réécriture par Elisabeth Stuart Phelps des légendes arthuriennes dans "Elaine and Elaine" ou dans "The Lady of Shalott", le *Little Black Book of Stories* de A.S. Byatt (sur le modèle des contes fantastiques) ou *The Bloody Chamber* d'Angela Carter témoignent du renversement de la morale et de l'éthique littéraire occidentales opéré par un bon nombre d'écrivaines.

Une fois constatée et mise en évidence la rigidité des schémas sur lesquels repose le conte traditionnel et la place marginale décernée à la figure féminine, certaines auteures féministes se sont efforcées de remanier ses trames. L'intérêt porté sur ce genre ancestral a provoqué l'actualisation de ses fondements, en mettant en question non seulement la morale filée entre les lignes (profondément misogyne dans la plupart des cas), mais aussi la construction des personnalités protagonistes.

L'inversion des rôles fictionnels attribués à l'homme et à la femme est alors conçue comme étant le résultat du changement sur le plan symbolique et littéraire des conditions de vie et des rapports de sexe traditionnels. Si l'on considère que l'art est une manifestation mimétique du domaine du réel, le travail d'actualisation des représentations masculines et féminines dans le conte moderne n'est que la transposition littéraire des avancées sociopolitiques liées à l'égalité des droits expérimentées au long du XX^e siècle.

Puisque le merveilleux a toujours été associé à l'esprit prétendument fantaisiste de la femme (atteinte de folie et d'instabilité mentale selon certains traités de médecine), les écrivaines se sont emparées des genres littéraires liés à la thématique féerique pour en faire leur blason. Elles se sont appropriées du domaine du fantastique, du conte de fées, des légendes et des mythes pour enfin le subvertir.

C'est ainsi que "Le Petit Chaperon rouge" de Charles Perrault, incarnation de la tendresse enfantine, est devenue dans les récits d'Angela Carter une jeune fille lubrique, coquine, perverse et proche d'un certain sado-masochisme édulcoré. De même, elle mène à terme plusieurs révisions de la "Belle au bois dormant" (dans "The lady of the house of love", notamment) où elle substitue la figure de la princesse candide et innocente à la femme vampire et somnambule mue par la soif de sang. L'ambiguïté de son écriture pousse le lecteur à se demander qui est le personnage dormant de cette histoire ou "is it really the prince figure who is sleeping?" (Roemer et Bacchilega, 2000: 20).

3 CLAIRE LEJEUNE ET LA RÉÉCRITURE DE LA TRADITION

Mais la Belle au bois dormant qui attire mon attention dans cet article n'est pas chaste et pure- comme celle de Perrault- ni ardente et avide de sexe comme celle de Carter. Cette autre Belle alternative n'est plus, en fait, une figure féminine. Ainsi, et paradoxalement, l'incarnation littéraire de la parfaite jeune fille patiente et réservée à l'amour qui lui a été destiné, fait l'objet d'un processus de travestissement dans *Le livre de la Soeur*, de Claire Lejeune (1993).

Cette auteure belge, réputée dans le milieu intellectuel francophone pour son engagement poét(h)ique, s'est consacrée à l'écriture essayistique et poétique. Ses oeuvres sentent la philosophie et l'amour de la littérature, en constituant de petits carrefours théoriques où la critique et l'utopie se confondent avec des citations et des paraphrases de ses auteurs de référence. Des textes obscurs et cryptiques où, apparemment, il ne reste pas de place pour la féerie enfantine.

Et je dis apparemment car lorsqu'elle dit –comme si de rien n'était et au moyen d'une petite phrase isolée au cœur du corps de l'essai- "le frère au bois dormant", elle est effectivement en train de pousser jusqu'au bout la vision subversive d'Angela Carter.

Il ne s'agit plus de prôner la libération absolue de la femme à travers la transposition littéraire de la prise en main de ses instincts et de ses envies, mais de remplacer la figure féminine par son antonyme masculin.

Et cet homme-princesse sera alors confronté à une initiation sur le chemin de la somatisation des traits essentiels qui avaient fondé le caractère de la femme à laquelle il se substitue.

Le caractère anecdotique de cette citation dans l'ensemble de l'œuvre –sans suite ni explication de la part de l'auteure– contribue à augmenter son pouvoir évocateur. Dans un essai profondément complexe, kaléidoscopique, comme *Le livre de la soeur*, où l'intertextualité devient à la fois un élément perturbateur du discours et une source de cohésion formelle, la référence à un conte de fées inversé suspend le lecteur dans un vide que celui-ci cherchera à remplir au fur et à mesure que le texte progresse (ou régresse).

Tandis que des auteures comme Angela Carter ou A.S. Byatt conçoivent le conte de fées comme le support privilégié de la revendication de la nature féminine (en insistant sur l'inhibition des tabous traditionnels et sur la libération sexuelle), Lejeune semble soutenir une interprétation alternative du genre. Au lieu de mener à terme une espèce d'hyperféminisation du récit merveilleux, l'écrivaine belge se propose de corriger les excès de la littérature patriarcale et matriarcale en faveur de l'avènement d'un nouvel ordre: l'androgynisation du conte de fées.

L'homme-frère qui joue le rôle réservé à la fille-soeur n'est que la représentation littéraire et imagée de l'androgynisme social que Claire Lejeune réclame pour que l'humanité se sorte de l'impasse provoquée par la crise de la "patrie" (suivant la terminologie de l'écrivaine pour définir le patriarcat occidental):

La solution à cette crise de croissance de l'humanité ne peut se trouver dans le retour des filles à la Maison du Père, elle est dans le pas –le plus audacieux de tous– qu'elles feront au-delà de leur révolution pour conquérir sur l'inconnu la parcelle de terre ferme qu'il faut pour y construire la maison de la soeur: là seulement le frère peut avoir, à son tour, lieu de s'affranchir de l'empire du Père et de la Mère.

(LEJEUNE, 1993: 101)

La confusion identitaire –entre le physique masculin et la psychologie féminine, passive et en attente– constitue une première expérience de transfiguration ou de travestissement. Comme s'il s'agissait d'une formule particulière carnavalesque, l'homme se déguise en princesse pour créer un jeu de miroirs où rien n'est ce qu'on attend et où les différences sont gommées en faveur d'une vision confuse, mais enrichissante, de la réalité. En effet, "le dire poétique de Claire Lejeune [...] profère et profane à la fois" (Quaghebeur, 2000: 210-211).

Le preux Chevalier amoureux qui devait sauver la Belle au bois dormant de son rêve éternel est brutalement dépourvu de ses attributs. Il est soumis à une castration symbolique qui le met au même niveau que la femme par la neutralisation du schéma freudien A/ non-A (qui catégorise les individus conformément à la présence ou absence d'un phallus qui agissait en tant que marqueur social). Ainsi, l'homme d'armes est devenu passif, pacifique. L'attitude offreuse, propre à la femme décrite par Perrault, contient une critique subtile de l'archétype de l'homme guerrier, de l'homme politique et d'action, qui expérimente à chaque pas le désir de tester sa virilité.

Si le petit énoncé "le frère au bois dormant" constituait le syntagme d'ouverture d'une véritable nouvelle version du conte traditionnel, on pourrait s'attendre à un dénouement mené par une belle femme d'armes qui, poussée par un amour fraternel, éveille son frère d'un long sommeil. Suivant la défense acharnée que Claire Lejeune fait dans ses oeuvres de l'ordre de la fratrie, on pourrait considérer que c'est grâce à des actes d'amour semblables que la soeur et le frère réussiront à refonder les systèmes sociaux: "Au- delà du miroir brisé de la fille, le visage du frère devient lisible dans les blancs du livre de la sœur. Il s'y reconnaîtra. Il s'y aimera. C'est l'amour de la sœur qui délivre la parole du frère" (Lejeune, 1993: 11).

Le syncrétisme identitaire particulier que Lejeune propose entre l'homme et la femme sert à exprimer la dissolution de cette ancienne dialectique par laquelle soit l'homme (dans le matriarcat), soit la femme (dans le patriarcat) étaient censés s'endormir dans un inconfortable rêve d'acquiescement et de soumission à la domination exercée par l'autre sexe. La figure à l'apparence masculine jouant un rôle féminin comporte

en soi l'essence même de l'inversion de cette lutte ancestrale.

Le prince charmant et gentil qui, amoureux de la Belle devait venir à son secours, a été symboliquement tué par Claire Lejeune. De même, la princesse qui attend patiemment la venue du héros qui déterminera son destin n'a plus de place dans la sentence émise par l'écrivaine. Comme s'il s'agissait d'une formule aphoristique, immuable et incontestable, elle pronostique là l'avènement d'une nouvelle ère.

En encourageant la révision d'un des grands récits mythiques de la culture occidentale, Claire Lejeune semble réclamer la naissance d'une nouvelle lignée de héros et d'héroïnes qui fondent et qui légitiment la fratrie utopique à venir. En effet, si l'on pousse un peu le schéma fictionnel qui découle de la petite allusion au "frère au bois dormant", on obtient une trame où c'est la princesse qui est chargée d'éveiller le prince. De l'éveiller à la conscience harmonieuse qu'ils partageaient aux *origynes* (suivant la graphie adoptée par l'écrivaine).

Le prince du récit traditionnel représenterait en quelque sorte cette figure protectrice (semblable à un père) qui ne conçoit d'autre issue pour la jeune fille que le mariage salubre, puisqu'en lui accordant le statut d'épouse et de mère il légitime le rôle social de la femme. Le baiser du conte serait alors une sorte de passage initiatique de la petite fille qui devient femme, dans une transition orientée vers la perpétuation du *statu quo* des rôles préétablis. En l'embrassant, le prince donne son souffle à la princesse, en s'érigeant en demiurge créateur et producteur de sens.

L'interprétation assez particulière que Claire Lejeune propose de la tradition féerique supprime la hiérarchie entre les deux héros. Chez elle, la soeur doit approcher le frère pour –dans un acte d'amour infini– le conduire vers la nouvelle ère de l'humanité: la fratrie. De ce point de vue-là, le récit du frère au bois dormant pourrait constituer une espèce de mythe fondateur de cet autre ordre, en incarnant les valeurs de solidarité, de respect et de collaboration entre hommes et femmes, tous frères et soeurs. Puisque le conte de fées agit en tant que garant idéologique et reproducteur d'une certaine conception sociale, il devient un outil de grande importance dans le processus d'évolution vers une autre configuration des rapports humains.

4 CONCLUSION

L'histoire du frère au bois dormant constituerait alors l'expression la plus réussie de la récupération du vecteur de la totalité (et j'emprunte là la terminologie psychanalytique), qui permet à l'individu de dépasser la fragmentation identitaire des étapes (entre la pulsion de vie et de mort, entre l'*eros* et le *thanatos* lacaniens) qu'il vient de traverser. Né mâle, il agit en femme. Et, en attendant que la fille masculinisée fusionne avec lui, il cesse d'être un élément anamorphique dans une cosmogonie archaïque pour devenir un être accompli: l'être en toutes lettres. L'achèvement féminin passe par la communion avec l'homme, tout comme l'homme a besoin de sa moitié féminine pour se constituer en tant qu'être humain," [...] dans l'Un représenté, chez les alchimistes, par le mariage du roi Soleil et de la reine Lune, avec son fruit, l'hermaphrodite" (Von Franz, 1978: 310).

Si la "[...] Belle au bois dormant a dû attendre un siècle avant de trouver le beau chevalier qui lui était destiné" (AA.VV., 1984: 88), le frère au bois dormant a dû attendre la venue à l'écriture d'auteurs comme Claire Lejeune pour récupérer l'amour perdu de sa soeur utérine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AA.VV. (1997) *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel.
- AA.VV. (1984) *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*. Paris, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies.
- BOURDIEU, PIERRE (1998). *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, CLAIRE (1993) *Le livre de la sœur*, Bruxelles, Éditions Labor.
- PROPP, VLADIMIR (1970) *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- QUAGHEBEUR, MARC (2000) "De l'ambiguïté à l'ouvert? Soixante ans de littérature belge (1940-1999)" in BERG, CH. & HALEN, P. (dir.). *Littératures belges de langue française (1830-2000). Histoire et perspectives*, Bruxelles, Le cri édition.
- ROEMER, DANIELLE MMARIE & BACCHILEGA, CRISTINA (éd.) (2000) *Angela Carter and the Fairy Tale*. Michigan, Wayne State University Press.
- VON FRANZ, MARIE-LOUISE (1978) *La femme dans les contes de fées*, Paris, La fontaine de pierre.